



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Pisarz jako gwiazdor : przypadek Jerzego Pilcha

Author: Krzysztof Uniłowski

Citation style: Uniłowski Krzysztof. (2013). Pisarz jako gwiazdor : przypadek Jerzego Pilcha. W: A. Werner, T. Żukowski (red.), "Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89" (S. 309-336). Warszawa : Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

KRZYSZTOF UNIŁOWSKI

Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha

1

Kiedy w październiku 2000 roku ukazała się drukiem powieść *Pod Mocnym Aniołem*, Jerzy Pilch (ur. 1952) należał już do czołowych przedstawicieli „nowej prozy”. Pisarz debiutował tuż przed cezurą 1989 roku, wydając w londyńskim „Pulsie” zbiór opowiadań *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej* (1988). Debiutanka książka przyniosła mu Nagrodę im. Kościelskich w roku 1989. Rychło też zyskał uznanie jako felietonista „Tygodnika Powszechnego”. Wszelako w dziejach jego kariery literackiej kluczową rolę odegrała publikacja drugiej książki, powieści *Spis cudzołożnic* (1993). Sukces utworu umocniła ekranizacja według scenariusza, w reżyserii oraz z główną rolą Jerzego Stuhra (premiera: wrzesień 1995), każda zaś kolejna książka Pilcha była większym lub mniejszym wydarzeniem. Oprócz wcześniej wymienionych przed rokiem 2000 ukazały się powieści *Inne rozkosze* (1995), *Tysiąc spokojnych miast* (1997), dłuższe opowiadanie *Monolog z lisiej jamy* (1996), zbiory felietonów *Rozpacz w powodu utraty furmanki* (1994), *Tezy o głupocie, picciu i umieraniu* (1997), *Bezpowrotnie utracona leworęczność* (1998). Regularne publikacje w wydawnictwach mogących się pochwalić bardzo dobrą dystrybucją (m.in. „Puls”, „Znak”, Wydawnictwo Literackie) i stała obecność na rynku sprawiły, że pod koniec dekady książki Pilcha poczęły docierać do szerokiego grona odbiorców.

Maciej Urbanowski w ten sposób opisywał kolejny punkt zwrotny w historii autora:

Warto pamiętać, że od 1989 roku Pilch był członkiem redakcji katolickiego „Tygodnika Powszechnego”, w którym regularnie publikował felietony. (...) „Nagłos”, z którym współpracował w latach osiemdziesiątych, działał w ramach Klubu Inteligencji Katolickiej – tym większym więc skandalem była decyzja pisarza nawiązania współpracy z postkomunistyczną „Polityką” i pornograficznym „Hustlerem”. Instytucjonalna wola Pilcha nie zaszkodziła przecież jego literackiej reputacji. Wydana w 1999 roku *Bezpowrotnie utracona leworęczność* cieszyła się uznaniem krytyki i czytelników, w tym także wpływowej „Gazety Wyborczej”, która nominowała ją do fundowanej przez to środowisko nagrody Nike¹.

Współpraca z „Hustlerem” trwała krótko – ledwie kilka miesięcy 1999 roku. Felietonistą „Polityki” miał Pilch pozostać znacznie dłużej, bo aż do roku 2006. Tak czy owak decyzja o zamianie Krakowa na Warszawę okazała się dla kariery pisarza owocna, bo ta około 2000 roku nabrała istotnie przyspieszenia. Z perspektywy „Arcanów”, pisma hołdującego ideom konserwatywno-narodowym, niewdzięczność autora wobec macierzystej redakcji (tj. „Tygodnika Powszechnego”) oraz porzucenie Krakowa dałoby się być może jakoś ścierpieć. Gorzej z publikacjami w „Hustlerze” i „Polityce”. Stąd wyczuwalny dystans, a nawet zgryźliwy ton wypowiedzi Macieja Urbanowskiego. Okazało się bowiem, że droga na parnas wiedzie przez czasopiśma postkomunistyczne² lub/i pornograficzne, przepustki zaś są wydawane pod nadzorem „Gazety Wyborczej”, której książkowy dodatek odgrywał kluczową rolę w promocji wybranych autorów.

Nie ma co ukrywać: znakomity, krakowski rodowód i koneksje ułatwiły Jerzemu Pilchowi pisarskie początki. Z drugiej strony jego twórczość – przynajmniej pod pewnymi względami – okazała się współgrać z głośnymi wystąpieniami debutantów z „roczników sześćdziesiątych”. Stawiając kwestię radykalnie – jak to uczynił

¹ M. Urbanowski, *Śmiech Pilcha*, „Arcana” 1999, nr 6, s. 134.

² Przypomnijmy, że jeszcze w 1995 roku Marcin Świetlicki nie przyjął Paszportu „Polityki” w dziedzinie literatury, tłumacząc swoją odmowę tym, że redakcja tygodnika nie rozliczyła się z przeszłością pisma. Rychło jednak Paszporty „Polityki” stały się jednym z najważniejszych wyróżnień dla obiecujących twórców. Jerzy Pilch otrzymał tę nagrodę w 1999 roku za tom *Bezpowrotnie utracona leworęczność*.

Dariusz Nowacki – pierwsze powieści Pilcha można było przedstawić jako

narracje pozbawione uciążliwych pretensji i jednocześnie takie, których żywiołem jest wdzięk stylu, uroda radosnej fabulacji, smak anegdoty uchylającej się właściwie od budowania obrazu świata, anegdoty ważnej jedynie jako gawędziarski akt mowy³.

W takim ujęciu metaliterackie aspekty prozy Pilcha zdecydowanie przeważały nad jej zobowiązaniami mimetycznymi, czyniąc „erotyczno-familiarne motywy” wyłącznie pretekstem dla przyjemności czy zgoła rozkoszy opowiadania. Zresztą i młodzi, i starzy zgadzali się ze sobą w pochwie Pilcha-stylisty oraz Pilcha-fabulatora. Jan Błoński nie odbijał daleko od Nowackiego w rozpoznaniu ostentacyjnie literackiego charakteru Pilchowych bohaterów oraz całego powieściowego świata:

Spis cudzołożnic niczego właściwie nie odtwarza, przeciwnie, to odmiany mówienia (a więc utarte zwroty, pospolite przenośnie, literackie przytoczenia, różne wysokości stylu i tym podobne) rodzą niejako zdarzenia i postaci, czy też ogólniej – niemal jawnie budują „świat przedstawiony”⁴!

Tyle tylko, że – bagatela –

był przecież kiedyś dom rodzinny, były studia, były te dziewczyny, których urok przywrócić – albo unicestwić – mogą już tylko słowa, ale które istniały, istnieją!⁵

Pilchowa opowieść to zatem nie tylko fikcja powołana na mocy samej „pracy konwencji”, automatyzacji chwytu, powtarzania stylizowanych tropów. Rzecz bowiem w tym, że taka właśnie fikcja odnosi się do pewnego braku, utraconych możliwości przedstawienia

³ D. Nowacki, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*, Kraków 1999, s. 145–146. Recenzja Nowackiego z *Innych rozkoszy* Pilcha ukazała się w pierwszym wydaniu prasowym pt. *Kryterium wdzięku*, „Kresy” 1995, nr 3 (23).

⁴ J. Błoński, *Sztuka gadania*, w: tegoż, *Wybór pism*, t. 1: *Wszystko, co literackie*, oprac. J. Jarzębski, Kraków 2001, s. 378 (pierw. „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 21).

⁵ Tamże, s. 379.

utraconego czasu oraz bezpowrotnie zaprzepaszczonego doświadczenia.

Choć ozdobny styl prozy Jerzego Pilcha był obiektem powszechnej adoracji, to jednak niekiedy zwracano uwagę na dyskusyjne konsekwencje tych retorycznych popisów. Piotr Śliwiński, owszem, oddał pisarzowi, co jego, ale zarazem utyskiwał, że –

łatwość, z jaką wystawia się Pilch, chwilami irytuje. (...) jej jedynym zamiarem jest powielić się, podtrzymywać, wydłużać. Istotności, zarysowujące się tu i ówdzie w tekście powieści, ostatecznie rozpluwają się w gadaniu. Zawiązki dramatu okazują się zawiązkami okresów oratorskich, konstrukcja świata zaś ma charakter syntaktyczny⁶.

Grandilokwencja anihiluje, a przynajmniej odsuwa na odległy plan wszystko, co trudne i bolesne, chociaż to właśnie kłopoty egzystencjalne, udręki niespełnienia stanowiły jakoby pierwszy narracyjny impuls. Aby nie doprowadzić do sytuacji, w której zerwane zostałyby wszelkie związki między posłuszną własnej logice opowieścią a tkwiącym u jej źródła doświadczeniem, trzeba było wzmocnić relację łączącą bohatera, opowiadacza i autora, podmiot tekstowy i „ja” biograficzne. Poczynając od pierwszej książki, w twórczości cieszyńsko-krakowskiego (wówczas) pisarza znalazło się wiele motywów kryptoautobiograficznych, przy czym ich charakter był środowiskową tajemnicą poliszyneła, która – w miarę postępów literackiej sławy Jerzego Pilcha – docierała stopniowo do coraz szerszej publiczności⁷.

Już w tytułowym opowiadaniu z debiutanckiego zbioru pojawił się bohater-narrator obsadzony w roli pisarza, co prawda pisarza-

⁶ P. Śliwiński, *Lekkość, znośność, przemijanie*, „Czas Kultury” 1996, nr 1, s. 15.

⁷ Tym bardziej, że autor nie stronił od zdradzania własnych sekretów; na przykład przyznawał chętnie, że motyw alkoholowy w jego książkach ma motywację biograficzną i także uzasadnienie: „Mam nieszczęście bycia w nałogu, jest on moją własnością, tak jak grzech jest własnością grzesznika, tak jak zbrodnia jest własnością zbrodniarza. Znam na pamięć ciemną poezję wiecznych dygotów, porannych leków, oddziałów detoksykacyjnych, snów delirycznych. Znam też żywoty moich czcigodnych przodków, prawie bez wyjątku wszyscy należeli do bractwa uzależnionych”; *Gadasz to żyjesz. Z J. Pilchem rozmawia M. Cichy*, „Gazeta Wyborcza”, 11 września 1998 (nr 219).

-improduktywa czy też pisarza-grafomana. Taka kreacja znalazła rozwinięcie w postaci Gustawa ze *Spisu cudzołożnic*. Wprawdzie między autorem a jego tekstowymi karykaturami rozpościerał się ironiczny dystans, wszelako samozwrotny charakter tej ironii decydował o tym, że gra w uchylanie i potwierdzanie identyfikacji mogła trwać bez końca. Kpiąc z własnych tekstowych wcieleń, autor jednocześnie żyrował ich wiarygodność, sugerując, że przynajmniej w pewnym stopniu podziela ich kondycję. Opowiadanie działało tu niczym afrodyzjak, seksualne zaś pobudzenie skłaniało do podjęcia roli niespełnionego lub/i spóźnionego kochanka czy nawet niewydarzonego pośrednika w miłosnych kontaktach, a więc rajfura, stręczyciela. Z kolei porażki na polu erotycznym kazały szukać ujęcia w dwójakiej aktywności: wsobnym piciu oraz gadaniu. W *Spisie cudzołożnic* mogliśmy przeczytać, że opowiadaczem włada „nieumiarkowany popęd stylistyczny nie do okielzania” (SC, 9)⁸, że wpada on w „narracyjny trans” (SC, 87) i zamienia się w „bezwolnego narratora” (SC, 35). Opowiadanie u Pilcha zostało powiązane ze sferą popędową, a skoro wymagało poddania się popędowi, to zrozumiałe, dlaczego jego narratorzy tak chętnie konfabulowali i fantazjowali, nie troszcząc się o prawdopodobieństwo opowiadanej historii i opierając ją na grach słownych, homonimii oraz powtórzeniach. Chodziło o rozwiązania charakterystyczne choćby dla Gombrowicza, z tym że Pilch postępował w sposób zdumiewająco ostentacyjny. Opowiadanie jako rodzaj uwodzenia albo rajfurstwa było u niego strategią jawną, oficjalną, zadeklarowaną. Dlatego też Pilchowa paralogika wyrażała się za pomocą retorycznej nadorganizacji tekstu. Współgrała z tym autonomizująca się, autogeneratywna narracja, często-kroć wsparta na retorycznych wzorach homiletyki, oraz formuła powieści jako „niedokończonego projektu”.

W *Innych rozkoszach* co prawda mieliśmy do czynienia z narracją trzecioosobową. Odpowiadał za nią jednak ujawniający się co

⁸ Cytaty z utworów Jerzego Pilcha lokalizuję według klucza: SC – *Spis cudzołożnic*. Proza podróżna, Kraków 2009; IR – *Inne rozkosze*, Poznań 1995; PMA – *Pod Mocnym Aniołem*, Kraków 2000; U – *Upadek człowieka pod Dworcem Centralnym*, Kraków 2002. Cyfra następująca po skrócie oznacza stronę, z której pochodzi cytat.

chwila gawędziarz, występujący w imieniu wspólnoty narracyjnej, jaką mieli tworzyć „my, starzy zbereźnicy” (IR, 24, 28), „my, starzy łózkowi wyjadacze” (IR, 29), „my, starzy wielbiciiele mądrości Oyer-maha” (IR, 54), „my starzy kronikarze tamtej [cesarsko-królewskiej – dop. K.U.] epoki” (IR, 85). Chodziłoby zatem o grupę, którą połączyła skłonność do erotomańskich gawęd, ale również – upodobania literackie (do pisarzy czeskich i do Gombrowicza). Opowieść o nie-szczęsnym weterynarzu, doktorze Pawle Kohoutku, i jego kłopotach sercowych i rodzinnych mogła się więc jawić jako wariacja na motywach wziętych z zarysowanej *ad hoc* tradycji. Zresztą sam Paweł Kohoutek również należał do grona opowiadaczy, piewców swojej „małej ojczyzny” („Mam nieznośnie sentymentalny zwyczaj opowiadania swoim aktualnym kobietom o ziemi cieszyńskiej” – IR, 107), tyle że własną sprawność narracyjną wykorzystywał nie w celach literackich, nie dla opowieści jako takiej, lecz dla miłosnych podbojów.

Jeśli uznamy bohatera wyłącznie za nieautonomiczną figurę tekstową, za postać, która w sposób jawny zależy od procedury opowiadania, to jednocześnie trzeba przyznać, że ten sam bohater przedrzeźnia, jest swego rodzaju krzywym zwierciadłem dla narracyjnej świadomości. Kohoutka trzeba więc policzyć do grona tekstowych sobowtórów autorskiego podmiotu. Zważywszy zaś na tropy krypto-autobiograficzne, w historii bohatera można by się dopatrzeć – za Jarzębskim – fantastycznej, alternatywnej autobiografii⁹, która mogłaby się ziścić, gdyby tylko autor *Innych rozkoszy* nie został... pisarzem. Podobnie zresztą można potraktować Gustawa ze *Spisu cudzołożnic*, uznając jego losy za możliwą wersję życiorysu autora, gdyby ten wytrwał w roli asystenta na polonistycie Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Powołując swoje tekstowe figury, Jerzy Pilch umieścił się w szeregu pisarzy podejmujących grę ze swoimi literackimi wcieleniami (Gombrowicz, Konwicki)¹⁰, a tym samym – stopniowo destabilizujących

⁹ Zob. J. Jarzębski, *Twarz losu i smak fabuły*, w: tegoż, *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, s. 142–143 (pierw. „Znak” 1996, nr 3).

¹⁰ O takiej strategii tekstotwórczej w polskiej prozie XX wieku pisał R.K. Przybylski w książce *Autor i jego sobowtór*, Wrocław 1988. Co szczególnie ciekawe, jej

hierarchiczny układ relacji między fikcyjnym światem powieściowym, poziomem wypowiedzi narracyjnej oraz domeną działań autorskiego podmiotu. Kolejny krok Pilch uczynił w następnej powieści, *Tysiącu spokojnych miast*. Spotykamy się w niej z całkiem instruktywnym przykładem wykorzystania podmiotu sylleptycznego, który zamiast przeciwstawieniem (konfliktem) autobiograficznej relacji i fikcji operuje ich koniunkcją. W swojej trzeciej powieści Pilch utożsamiał siebie-autora z bohaterem-narratorem, a jednocześnie przedłożył czytelnikom swego rodzaju wspomnienie-zmyślenie; ściślej rzecz ujmując: zaproponował ostentacyjnie jawne zmyślenie podstawione w miejsce jakoby utraconego (zatartego czy niedostępnego) wspomnienia.

Za najważniejsze w sylleptycznym modelu podmiotowości Ryszard Nycz uznał to, że dehierarchizuje on zależności między „ja” rzeczywistym a „ja” fikcyjnym, wprowadzając w zamian relacje horyzontalne, w ramach których rozmaite podmiotowe inwarianty „wzajemnie na siebie oddziałują i wymieniają się właściwościami”¹¹. Łatwo tu zauważyć pewne podobieństwo do gier tożsamościowych, jakie uprawiają celebryci współczesnej kultury popularnej: chętnie podkreślają oni, że ich medialny wizerunek ma charakter autokreacji, a jednocześnie są zobowiązani, by przynajmniej pewne elementy tego wizerunku podtrzymywać poza telewizyjnym studiem. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych Jerzy Pilch począł funkcjonować na prawach osobowości medialnej, do czego przyczyniły się coraz większe sukcesy literackie, sława wytrawnego felietonisty i polemisty, a przede wszystkim fakt, że w felietonach Pilcha, traktowanych jako bezpośrednia wypowiedź odautorska, łatwo było znaleźć – zarówno pod względem stylu, jak i pod względem podmiotowej autokreacji – wiele cech właściwych literackim sobowtóróm pisarza. W konsekwencji sam Jerzy Pilch, jako bywalec medialnych salonów, począł funkcjonować w roli sobowtóra... swoich sobowtórów.

ostatni rozdział został poświęcony pisarstwu T. Konwickiego i zatytułowany *Autor zdegradowany albo „Mała Apokalipsa”*.

¹¹ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 110.

Można by przyjąć, że praktyka literacka, która chce przekroczyć ograniczenia kultury popularnej, będzie zmierzała do rozmnożenia rozmaitych figur tekstowych, aby utrudnić czy wręcz uniemożliwić ich integrację. W ramach kultury popularnej przeciwnie, będziemy dążyć do ustabilizowania medialnego wizerunku podmiotu rozpisanego na kilka podejmowanych naprzemiennie ról. Jednym z najprostszych i najefektywniejszych sposobów potwierdzenia medialnej kreacji będzie jej przedłużenie w pozaekranowym życiu gwiazdora. Rzecz w tym, że w pisarstwie Pilcha można również dostrzec pragnienie korespondujące ze wspomnianą regułą show biznesu. Chodzi mianowicie o pragnienie, by wyrwać się z zakłętego kręgu autoerotycznej gawędy i samozwrotnej narracji. Kiedy zatem w październiku 2000 roku ukazała się czwarta powieść Jerzego Pilcha, zatytułowana *Pod Mocnym Aniołem*, pisarz stał się obiektem szczególnego zainteresowania masowych mediów.

2

Nową powieść Pilcha ogłoszono bestsellerem, jeszcze zanim książka ukazała się na rynku. Rozentuzjasmowany dziennikarz „Gazety Wyborczej” w ten sposób opisywał powodzenie, jakim cieszyła się przedpremierowa prezentacja fragmentów utworu w Internecie:

Tego samego dnia [chodzi o 10 października 2000 roku – dop. K.U.] na stronach internetowego portalu onet.pl ukazał się pierwszy odcinek najnowszej powieści Jerzego Pilcha *Pod Mocnym Aniołem* z Wydawnictwa Literackiego. Fragmenty książki ukazują się co dwa dni. Do dziewięciu pierwszych odcinków zjrzało aż 100 tys. osób. Tekstowi powieści towarzyszy wywiad z pisarzem, jego życiorys, plan spotkań oraz adres, pod którym można wymienić korespondencje z autorem. – Zależało nam na nietypowej, intrygującej kampanii tej książki – mówi Krzysztof Lisowski z Wydawnictwa Literackiego. – Mamy już sporo zamówień, mimo że *Pod Mocnym Aniołem* ukaze się drukiem 26 października¹².

¹² C. Polak, *Pilch w sieci*, „Gazeta Książki” 2000, nr 10, dod. do „Gazety Wyborczej” 24 października 2000 (nr 249). Inne e-książki, o których powodzeniu informuje notka, to *Dom dzienny, dom nocny* (1998) Olgi Tokarczuk (tekst powieści zamieszczono na stronie internetowej Świata Książki; jak pisał Polak: „Przez pierwsze

W tym samym wydaniu dziennika zamieszczono obszerną recenzję *Pod Mocnym Aniołem* pióra Dariusza Nowackiego. Opublikowano ją dwa dni przed pojawieniem się książki Pilcha w księgarniach, niemniej recenzent, niejako uprzedzając wypadki, zakwestionował styl odbioru, który – jego zdaniem – mógł zdominować recepcję powieści:

historia zawarta w *Mocnym Aniele* nie jest prostą opowieścią o piekle alkoholizmu i w ogóle niewiele ma wspólnego z rzeczywistością pozaliteracką. Główny bohater tej powieści jest nie tylko figurą na wskroś oryginalną i literacko „zakręconą”, lecz przede wszystkim niepodobna go utożsamić z osobą autora. Autobiografizm to – w tym wypadku – pułapka zastawiona na czytelnika prostolinijnego, najgorszy zaś sposób czytania tego utworu to lektura ufundowana na naiwnym przekonaniu, że pisarz swoje w życiu wypił i na odwykach wycierpiał, toteż dobrze wie, o czym w swej książce rozprawia. Nic z tych rzeczy. *Pod Mocnym Aniołem* to żadne świadectwo. A jeśli już – świadectwo pozorne i nad wyraz pokrętnie¹³.

Rzecz symptomatyczna, że w obliczu zawiązującej się koniunktury, w przeddzień powszechnie oczekiwanego (ba, ogłoszonego *a priori*) sukcesu komercyjnego powieści recenzent wystąpił przeciwko normom lekturowym obowiązującym w przestrzeni masowej komunikacji. Co szczególnie ciekawe, uczynił to na łamach tej samej „Gazety Wyborczej”, która w dużej mierze zdecydowała o powodzeniu utworu. Recenzent upominał się o uznanie dla literackości Pilchowej powieści, żądał, aby wyciągnąć interpretacyjne wnioski ze stylistycznej i kompozycyjnej organizacji tekstu. Tym samym Nowacki upominał się również o miejsce dla profesjonalnej krytyki, dla znawców jako czytelników uprzywilejowanych, bo dysponujących kompetencjami (i nawykami), które pozwalają im docenić literackość komentowanego dzieła, a przede wszystkim – uniknąć kompromitującego „niedoczytania” utworu, rażącego uproszczenia i wulgaryzacji.

dwa tygodnie po cyber-książkę sięgnęło 10 tys. internautów”) oraz *Niemiecki taniec* (2000) Marii Nurowskiej, udostępniony przez księgarnię internetową Merlin.

¹³ D. Nowacki, *Ani do śmiechu, ani do łez*, „Gazeta Książki” 2000, nr 10. dod. do „Gazety Wyborczej” 24 października 2000 (nr 249).

Takie wystąpienie nie byłoby jednak potrzebne, gdyby nie przykre odczucie, że sprawy toczą się w przeciwnym kierunku, że warunkiem medialnego i komercyjnego sukcesu jest trywializacja powieści, całkowita obojętność komentatorów oraz publiczności na te aspekty, które są kluczowe z punktu widzenia literackości utworu. Występując w trybie po trosze zakazu, po trosze przestrogi, Nowacki musiał mieć świadomość, że broniony przez niego styl odbioru znajduje się w głębokiej defensywie, że w ramach komunikacji publicznej ustępuje miejsca zupełnie innym dyrektywom lekturowym.

Warto odnotować, że sposób lektury, o jaki upominał się krytyk, w gruncie rzeczy odpowiadał tym normom czytania literatury przez znawców, na jakie wskazywał Janusz Sławiński w szkicu napisanym jeszcze na początku lat siedemdziesiątych. Uwagi Nowackiego odnosiły się przede wszystkim do dwóch kwestii, które IBL-owski uczony określił jako dążenie do „neutralizacji autora” oraz „fetyszyzację wieloznaczności”¹⁴. Można stąd wysnuć wniosek, że krytyk trwał przy tym rozumieniu literackości, które zostało wypracowane w ostatniej fazie rozwojowej nowoczesnej kultury (w warunkach polskich – po 1956 roku) i którego dysponentem i nosicielem była przede wszystkim grupa „znawców”, to jest akademików i krytyków uznających, że czytanie literatury powinno honorować właściwości specyficzne dla tego trybu wypowiedzi. W ujęciu Nowackiego wieloznaczność nie oznaczała bowiem tego, że powieść Pilcha można rozumieć i wyklądać wielorako. Recenzent zwracał uwagę, że wielość instancji podmiotowych w tekście literackim tudzież szczególnie, niestabilna i niejednoznaczna relacja między nimi u Pilcha sprawiają, że nie sposób jednoznacznie określić modalności wypowiedzi, która jedynie naśladuje, podszywa się pod zwierzenie, zarazem, dzięki autoironii, dając do zrozumienia, że właśnie się podszywa...

Jak łatwo odgadnąć, Nowacki wystąpił w roli wołającego na puszczy. Nie znaczy to oczywiście, że inni recenzenci okazali się „czytelnikami prostolinijnymi”, skorymi uznać przygody Jurusia za historię

¹⁴ Zob. J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*, w: tegoż, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992, zwłaszcza s. 109–112 (pierw. „Teksty” 1974, nr 3).

życia samego pisarza. Wręcz przeciwnie, relację między bohaterem-narratorem a autorem przedstawiano jako skomplikowaną, niejednoznaczną, a nawet pełną sprzeczności. Pisano więc o związku tego, co sztuczne, upozowane, odegrane i literackie, z tym, co osobiste, prywatne, autentyczne; zwrócono również uwagę na wyraźnie zaznaczoną w utworze paralelę między konfabulacjami alkoholików a pisarstwem pojmowanym jako forma autokreacji¹⁵. Rzecz w tym, że wszystkie próby zniuansowania powieści zostały zupełnie zignorowane w przestrzeni komunikacji masowej! Tutaj bowiem jedyną osobą, która chętnie i często podkreślała, że strategia pisarska autora *Pod Mocnym Aniołem* wcale nie jest taka prosta i jednoznaczna, był sam... autor. Jerzy Pilch zyskał niejako wyłączność na wypowiedzi sugerujące bardziej wyrafinowany stan jego pisarskiej samowiedzy:

Pisarz, jeśli nawet mówi w wywiadzie o swoich książkach i o swoim losie, to dalej pisze. Nie ukrywam, że manipuluję w moich książkach i wywiadach elementami autobiograficzności. Mieszam fikcję z własnym przeżyciem. Bo czym jest literatura? (...) Jest ona połączeniem fikcji i rzeczywistości. Pisząc fikcję, udaję, że to czysta autobiografia, i na odwrót, pisząc rzekomą autobiografię, wkładam tam historie fikcyjne¹⁶.

¹⁵ Zob. K. Masłoń, *Kwestie-beste*, „Rzecz o Książkach” 2000, nr 10, dod. do „Rzeczpospolitej” 18 października 2000 (nr 244; skrócona wersja tej recenzji pt. *Temat wybiera pisarza* ukazała się również w „Magazynie Literackim” 2000, nr 11); H. Zaworska, *Pije, więc jestem*, „Wprost” 2000, nr 45; T. Nyczek, *Jakie picie, takie życie*, „Polityka” 2000, nr 48; M. Zaleski, *I tak dalej*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 12; R. Ostaszewski, *260 stabilizujących stron*, „Dekada Literacka” 2000, nr 12; K. Uniłowski, *Pijackiej retoryce na do widzenia*, „FA-art” 2000, nr 3–4 (41–42); J. Gondowicz, *Róg byka*, „Nowe Książki” 2001, nr 1; A. Nasiłowska, *Don Juan Tristanem podszyty*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 13; J. Jarzębski, *Mocny Anioł i słaba płeć*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 13; M. Leciński, *Alkoholizm jest wzniosły?*, „Fraza” 2001, nr 1–2; A. Głowacka, *W nałogu pisania*, „Opcje” 2001, nr 2; M. Witkowski, *Na co Pilchowi Pilch?*, „Kresy” 2001, nr 3 (47); M. Lengren, *Wielbiciel depresji, budowniczy autodestrukcji*, „Twórczość” 2002, nr 5–6. Zob. także pomysłowy, choć nieco ryzykowny w pewnych wnioskach artykuł Artura Żywiełka, który *Pod Mocnym Aniołem* przeczytał jako historię katastrofy i zbawienia podmiotu „ja” przez pismo; A. Żywiełek, *Apokalipsa według Jerzego Pilcha*, „Kresy” 2003, nr 2–3.

¹⁶ M. Michalska, *Łoskot ronda ONZ. Rozmowa z J. Pilchem. Kandydatem do nagrody NIKE 2001 za powieść „Pod Mocnym Aniołem”*, „Gazeta Wyborcza” 7 września 2001 (nr 209).

Tymczasem krytycy – wedle rozmawiających z Pilchem dziennikarzy – mieli twierdzić coś zupełnie innego, niż twierdzili:

– Więc podejrzenia krytyków, że *Pod Mocnym Aniołem* to zwierzenie Jerzego Pilcha, nie są słuszne?

– Jest tam wielka obfitość nie mojej substancji. (...) Nie przyznaję się, że to zwierzenie „Jerzego Pilcha”. To ma wyglądać na zwierzenie. Ale podkreślam, fikcja nie oznacza nieprawdy¹⁷.

Przy okazji innego wywiadu autor powiedział:

Więcej rzeczy jest u mnie wymyślonych, ale zauważyłem, że taka gra z czytelnikiem polegająca na sprzedaży rzekomej autobiograficzności – np. żeby bohaterowi dać na imię Jerzyk albo Juruś i zasugerować w jakimś epizodzie, że to jest o mnie – silniej działa¹⁸.

W całym tym pomieszaniu autobiograficznych aluzji z jawnym eksponowaniem literackich chwytów mogło chodzić o podtrzymanie ciekawości odbiorcy, który – otrzymując sprzeczne sygnały – nie potrafił ostatecznie rozstrzygnąć, czy dany epizod lub wątek należy potraktować jako element autokreacji, czy może raczej – odautorskie wyznanie. Nierozstrzygalność tej kwestii byłaby zatem pomysłem Jerzego Pilcha na grę zarówno z czytelnikami, jak i z masowymi mediami. Zdarzało się, że w tym samym materiale dziennikarskim pisarza zrazu przedstawiano na wzór tekstowych sobowtórów, a więc jako lowelasa, prowokatora, faceta po alkoholowych przejściach, „kone-sera kobiet i trunków” (F, 61). W innym z kolei czasopiśmie o autorze *Pod Mocnym Aniołem* mogliśmy przeczytać: „Ma dwie słabości: kobiety i alkohol”¹⁹. Wszelako barwny wizerunek umiającego korzystać z uroków życia uwodziciela bywał korygowany na kolejnych stronach przez samego Pilcha, który na przykład w rozmowie z dziennikarką „Playboya” kokietował swoją rozmówczynię:

¹⁷ Tamże.

¹⁸ M. Fiejdasz, *Pilch*, „Playboy” 2001, nr 6, s. 64. Kolejne cytaty z tej pozycji oznaczam w tekście głównym literą „F”, po której następuje numer strony.

¹⁹ „Prawdziwa literatura jest niebezpieczna”. Z J. Pilchem rozmawia J. Wróblewski, „Zwierciadło” 2001, nr 1, s. 27.

- Opinia kobieciarza przeszkadza ci czy pomaga?
- (...) Naprawdę mam taką opinię?
- Masz fatalną opinię. Powiedz lepiej, dlaczego lubisz okularnice? [F, 65]

Pilch, owszem, nie ukrywał, że panie w okularach wywierają na nim szczególne wrażenie:

Okulary dają sznyt intelektualny, sugerują, że ona na przykład coś czyta. Biorą mnie okulary też dlatego, że jest to na ogół ostatnia część garderoby, jaką dziewczyna zdejmuje. Wcześniej się zdejmują majtki, a potem okulary. Nie na odwrót (F, 65).

Wszelako w tym miejscu pojawiło się zastrzeżenie, które w odczuciu czytelnika musiało mocno nadwężyć sławę pisarza jako pozeracza niewieścich serc: „Mówię to oczywiście wyłącznie na podstawie lektur, dużo czytałem na ten temat” (F, 65). Trudno nie zauważyć, że autor pokpiwał z własnego wizerunku uwodziciela, przyznając, że jego wiedza na temat seksualnych obyczajów okularnic wynika z lektury, a nie eksperencji. Nawet jeśli to zastrzeżenie uznamy za kolejny przejaw żartobliwej kokieterii, która w gruncie rzeczy jest elementem prowadzonego w ramach wywiadu flirtu (z dziennikarką i czytelnikami czy raczej czytelniczkami, choć trzeba pamiętać, że to wywiad dla „Playboya”), to i tak przyjdzie stwierdzić, że pisarz uchyla się przed stereotypem „prawdziwego mężczyzny”. Nawet erotyczny fetysz, do jakiego się przyznaje, każe w nim widzieć kogoś onieśmielonego kobiecością, kto skutkiem dziwnego zbiegu okoliczności trafił na łamy „Playboya” prosto z... piosenki, która w wykonaniu Sławy Przybylskiej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (za studenckich czasów Pilcha) była nieoficjalnym hymnem polskiej inteligencji. Nic dziwnego, że dziennikarka ostatecznie w ten sposób podsumuje swoje wrażenia z rozmowy z pisarzem: „Wbrew moim obawom, że będzie złośliwy i niedostępny, Pilch okazał się człowiekiem miłym i bezpośrednim” (F, 61). Tak tedy zamiast cynicznego uwodziciela w autorze *Pod Mocnym Aniołem* znajdujemy sympatycznego, trochę niezręcznego, stęsknionego Piotrusia Pana.

Ciekawie prezentuje się rozmowa opublikowana w „Zwierciadle”, w której Pilch zbija lub gromko oprostowuje tezy autora

wywiadu (Janusza Wróblewskiego) dotyczące właściwej mu jakoby skłonności do ekshibicjonizmu, korzystania z używek w roli stymulatora twórczości czy też mitu o terapeutycznej roli literatury. W pewnym momencie dochodzi nawet do żartobliwego odwrócenia ról, kiedy to kojarzony z problemami alkoholowymi pisarz rozpoznaje objawy nałogu u dziennikarza. Mówi Pilch:

— No, nie wiem, jakiś taki jesteś niewyraźny. Jakby wczorajszy. Czy ty przypadkiem za często nie zaglądasz do kieliszka?

— Ja w żadnym wypadku, wczoraj była nadzwyczajna okazja, a ręce trzęsą mi się od dziecka.

— Typowe pijackie myślenie²⁰.

Żartobliwy ton dialogu wyraźnie sugeruje, że obaj rozmówcy, dziennikarz oraz pisarz, odgrywają z góry uzgodnione role. Bo też obraz pisarza jako kobieciarza, prowokatora, pijaka kłócił się z kreacją czułego kochanka, jaka pojawiła się na kartach *Pod Mocnym Aniołem*. Rozpięty między rolami Don Juana i sentymentalnego adoratora pisarz starał się przekonać, że w gruncie rzeczy ta druga rola zawsze była mu bliższa, a on sam zmienił się nie tyle jako kochanek, ile jako pisarz:

pierwszy raz napisałem coś o miłości. Nie umiałem tego zrobić wcześniej, pisałem bardziej o panienkach niż o kobietach. O podrywaniu ich i instrumentalnym traktowaniu. Dociskałem przy tym sprzęgło komizmu do dechy. A w *Pod Mocnym Aniołem* nastąpiła zmiana, z której sam nie wiem, czy jestem zadowolony...²¹

Niepewność artysty co do rangi tekstu, jaki się zrodził w wyniku tej przemiany, nie zmienia wcale faktu, że w wypowiedziach publicznych Pilch identyfikował się z bohaterem-narratorem *Pod Mocnym Aniołem* przynajmniej pod jednym względem – jako alkoholik wygłaszający pochwałę prawdziwej miłości. Wszelkie zastrzeżenia, jakimi gesty autobiograficzne w książkach Pilcha obwarował bądź

²⁰ Tamże, s. 29.

²¹ K. Kubisiowska, *Zgubny temat*, „Rzecz o Książkach” 2000, nr 11, dod. do „Rzeczpospolitej” 8 listopada 2000 (nr 261).

sam autor, bądź krytycy, nie przeszkodziły więc temu, by w powszechnym odbiorze uznać opowieść Jurusia za autorską deklarację. Kiedy w październiku 2001 roku pisarz odbierał za swój utwór Nagrodę Literacką Nike²², tę powszechną opinię wyraził – w imieniu swojej małżonki – gość honorowy uroczystej gali oraz patron nagrody prezydent RP Aleksander Kwaśniewski:

Pod Mocnym Aniołem to bardzo interesująca książka, inna od poprzednio nagradzanych, która podoba się wielu ludziom. Moja żona prosiła, abym przekazał Jerzemu Pilchowi gratulacje, bo ona tę książkę odczytała jako wspianą pochwałę miłości napisaną z dużym poczuciem humoru, odwagą osobistą²³.

Najważniejszą postacią kobiecą w *Pod Mocnym Aniołem* wydaje się zrazu początkująca poetka, Ala czy też Alberta Lulaj, którą Juruś poznaje w okolicznościach godnych *Procesu* Kafki albo *Małej apokalipsy* Konwickiego. Młoda poetessa, natychmiast przez bohatera zidentyfikowana z kobiecym ideałem w żółtej sukience, który niegdyś objawił mu się w pijackim widzie, odgrywa rolę rezonerki kontrującej stylistyczne zapędy bohatera-narratora. Jest kimś w rodzaju anioła stróża, głosem sumienia, który wytyka Jurusiowi życiowe i literackie zaniedbania. Tyle że w kluczowym fragmencie utworu, zatytułowanym *List wysłany z oddziału deliryków*, który rozłamuje powieść na przeciwstawne części, Ala-Alberta została zastąpiona przez zupełnie inną dziewczynę, co zresztą uszło uwagi większości komentatorów. To właśnie ta postać, której rekwizytem będzie czarna bluzka (przeciwstawiona żółtej sukience), okaże się ukochaną Jurusia, adresatką jego miłosnych wyznań:

Nie miałaś oczywiście na imię Ala-Alberta; masz imię, które zawsze chciałem, żebyś miała, masz ramiona, które zawsze chciałem, żeby były

²² W ramach edycji Nagrody Literackiej Nike z 2001 roku *Pod Mocnym Aniołem* okazało się ponadto zwycięzcą plebiscytu czytelników „Gazety Wyborczej”. Jerzy Pilch był wcześniej dwukrotnie finalistą tego konkursu: w 1998 (nominacja za *Tezy o głupocie, picciu i umieraniu*) oraz w 1999 roku (za *Bezpowrotnie utraconą leworęczność*). Później, w 2007 roku, nominowany został zbiór opowiadań *Moje pierwsze samobójstwo* (2006).

²³ Zob. NIKE 2001 dla Pilcha, „Gazeta Wyborcza” 15 października 2001 (nr 241).

Twoje, masz oczy zielone, i to jak zielone, masz dłonie specjalnie dla mnie stworzone przez Boga. Jesteś piękna i mądra. [PMA, 152]

To moment zwrotny nie tylko w fabule utworu, ale również kluczowy z punktu widzenia jego zamysłu oraz konstrukcji. Wraz z pojawieniem się „czarnej bluzki” całkowicie zmieniła się koncepcja powieści:

Jeszcze miesiąc temu miałem zamiar opisać w tym rozdziale prywatną sieć moich osobistych izb wytrzeźwień, co je prowadziły moje kolejne albo równoczesne narzeczone; wymyśliłem już nawet ich bombastyczne imiona: Bacha Maklerka, Joacha Postrach Tworek, Zwodnicza Gwiazda Filmowa, Urugwajka-Futbolistka, Asia Katastrofa – zapisałem te imiona na fiszkach, ale niedawnego poranka (ciężkie chmury nad oddziałem deliryków) ujrzałem wielki pożar wszystkich moich fiszek (...). Pierwowzory postaci obróciły się w popiół, nic z nich nie zostało, bo albo nic w nich nie było, albo zbyt były łatwopalne, co na jedno wychodzi. Spłonęły wszystkie moje wykwintne zeszyty w linie bez marginesu, spaliło się archiwum pomysłów, które miałem w głowie, skończyła się literatura. Skończyłem pisać traktat o nałogu, czy raczej straciłem zapal do pisania o nałogu, mógłbym myśleć tylko o tobie. Moją głowę i moje serce wypełniło intensywne uczucie, o którym nie wiedziałem, że może się zdarzyć. [PMA, 230–231]

Powieść, pomyślana pierwotnie jako literacki „traktat o nałogu”, zamieniła się w wyznanie miłosne. Nic dziwnego, że zamykający ją rozdział, zatytułowany wymownie *Wieczne przebudzenie*, przyniósł kolejny list do wybawicielki. Gra to ryzykowna, czytelnik bowiem miał wszelkie podstawy, aby właścicielkę czarnej bluzki, czyli adresatkę miłosnych wyznań, utożsamić z Ewą-Eweliną, której książka została dedykowana i która w tym czasie była towarzyszką życia pisarza. Tym samym związek między powieściową fikcją a biografią autora okazał się jeszcze silniejszy – ku radości kolorowych magazynów, które nie omieszczały poinformować czytelników o ważnych zmianach w życiu Jerzego Pilcha:

Kiedyś nie wyobrażał sobie życia poza Krakowem. Teraz przyzwyczaił się do Warszawy. Ale tak naprawdę ciągnie go do Gdańska, gdzie mieszka jego narieczona, Ewa, która pomogła mu wyjść z alkoholowej

zapaści. Jej dedykował *Pod Mocnym Aniołem* – swoją ostatnią powieść [F, 61]²⁴.

Ścisły związek między Jurusiem i wychylającym się zza jego pleców autorem sprawia, że alkoholizm w *Pod Mocnym Aniołem* – zresztą nie po raz pierwszy w twórczości Pilcha – kryptonimuje ten szczególnie rodzaj pisania, które autonomizuje się, odrywając od rzeczywistości i doświadczenia, z jakiego wyrosło. Wiedziony przez „kusicielską bestię retoryki pijackiej” (PMA, 122) Juruś – jako pisarz – nadużywa języka także w tym sensie, że wykorzystuje go, aby siebie-bohatera uczynić nieuchwytnym, by wymknąć się rzeczywistości oraz osądowi innych. Chodziło tu zatem o rodzaj pisarstwa, który jawi się jako naganny moralnie i fałszywy poznawczo, na co zwróciła uwagę poetka Lulaj, a w ślad za nią sam bohater-narrator. Zupełnie nowym i zaskakującym akcentem w powieści okazała się deklaracja o odrzuceniu konwencji, z jaką Pilch był dotąd kojarzony. W metaliterackim planie utworu jego dwudzielnosc oznaczała konfrontację dwóch formuł pisarstwa, z których pierwsza miała reprezentować „starego”, a druga „nowego” Pilcha. Kuracja odwykowania, jakiej został poddany Juruś, okazała się równoważna kuracji stylistycznej, jaką – na oczach czytelnika – przeszedł autor. Odstawić gorzką żołądkową (ulubiony trunek Jurusia) to tyle, co odstawić retoryczny koturn, by wreszcie spojrzeć prawdzie w oczy, by wypowiedzieć tę najtrudniejszą prawdę o swoim uzależnieniu, ale też odzyskać utraconą możliwość wyrażania własnych uczuć.

Pod Mocnym Aniołem przedstawia się zatem jako palinodia, w której autor podważa rangę swoich wcześniejszych dokonań i zapowiada, że jego twórczość ulegnie gruntownej przemianie. Czy –

²⁴ Parę lat później prasa ilustrowana poinformowała, że związek Jerzego Pilcha z jego muzą nie przetrwał próby czasu: „—Tracę gębę uwodziciela, a dostaję człowieka zakochanego», mówiłeś dwa lata temu w jednym z wywiadów. Związek, w kontekście którego użyłeś tych sformułowań, rozpadł się. Łatwiej się zakochać czy utrzymać związek? – Utrzymanie związku to jedno z najtrudniejszych zadań ludzkości. To w zasadzie zadanie awykonalne, bo nawet jeśli się uda go utrzymać, on i tak jakoś umrze. Wystygnie, obróci się w bierne współistnienie”; A. Szarlat, *Im później, tym intensywniej*, „Twój Styl” 2004, nr 3, s. 119.

zgodnie z tradycją gatunku – taka deklaracja ma charakter ironiczny? Zapewne, bo przecież akt oskarżenia, jaki pisarz sformułował pod własnym adresem, został wyrażony w tonacji buffo. Najbardziej frapującym epizodem krytycznej recepcji powieści Pilcha była konfrontacja rozbieżnych opinii na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Niechętna książce Anna Nasiłowska²⁵ przedstawiła ją jako świadectwo kryzysu formuły literackiej, jaką dotychczas operował pisarz. Tym razem okazała się ona mało efektywna, sama zaś powieść rozpadła się na ciąg epizodów i felietonowych facecji. Co najważniejsze, niezręczna realizacja odsłoniła autorską strategię, a pisarz – występujący w roli uwodziciela – stał się obiektem niezamierzonej autodemaskacji. Replikował Jerzy Jarzębski, którego zdaniem ironiczna autodemaskacja od początku była wpisana w projekt powieści, albowiem „uwodzicielskość została tu jakby wzięta w cudzysłów, stała się „przedmiotem przedstawionym”²⁶. Tym samym krytyk skłonny był uprzywilejować autotematyczne i metaliterackie aspekty utworu, w którym rola uwodziciela okazała się po prostu kondycją współczesnego pisarza. Takie postawienie sprawy, choć korzystne dla utworu, miało jednak swoją cenę. Nakazywało nie ufać zapewnieniom dotyczącym nie tylko spełnionego cudu prawdziwej miłości, ale również przeobrażenia pisarstwa Jerzego Pilcha. Tymczasem Anna Nasiłowska całkiem przeciwnie – wyrażała nadzieję, że pisarz na dobre pożegna się z sobowtórami w rodzaju Jurusia i zrealizuje zapowiedź, jaką złożył w *Pod Mocnym Aniołem*.

Tak zarysowały się co najmniej dwa scenariusze lekturowe. Według pierwszego z nich charakterystyczna dla prozy Pilcha strategia autokreacji w *Pod Mocnym Aniołem* ustąpiła miejsca poetyce wyznania. Natomiast drugi scenariusz żądał, aby czytelnik wytrwał w nieufnej postawie. Bo przecież wzruszająca opowieść o pijaku i uwodzicielu, którego odmieniła prawdziwa miłość, mogła się okazać właśnie pułapką zastawioną przez uwodziciela. Jeśli zasadniczą stawką pisarstwa zdefiniowanego jako uwodzenie miałyby być przyjemność pisania/czytania, to czytelnik mimo wszystko powinien

²⁵ A. Nasiłowska, *Don Juan...*, dz. cyt.

²⁶ J. Jarzębski, *Mocny Anioł...*, dz. cyt.

podjąć wyzwanie i wkroczyć w tę pułapkę. Jednocześnie od literatury popularnej pisarstwo Pilcha odróżniałoby się choćby tym, że źródłem przyjemności miała być sama procedura opowiadania, nie zaś wartka i zajmująca fabuła. Ta różnica mogła się jednak okazać zbyt wątła z punktu widzenia czytelników domagających się tradycyjnie pojmowanej problemowej i artystycznej doniosłości.

3

Reakcje prasy na przyznanie Nike Jerzemu Pilchowi okazały się niejednoznaczne. Zastrzeżeń wszelako nie kierowano pod adresem werdyktu czy też samej powieści; wysuwano je za to w związku z medialną otoczką, jaka towarzyszyła uroczystemu wręczeniu nagrody²⁷. Redakcja „Gazety Wyborczej” zareagowała na te głosy dość histerycznie, mobilizując przyjaciół i znajomych pisarza do odporu. Malkontentom udzielił odprawy Wojciech Orliński, broniący formuły uroczystej gali:

Rzeczywiście – NIKE to bardziej zjawisko ludyczne niż hieratyczne. Nie ma w tej nagrodzie atmosfery ceremonialnych obrzędów w świątyni sztuki, tylko raczej nastrój radosnej zabawy, którą wielu ludzi odnajduje w obcowaniu z literaturą²⁸.

Jeśli wierzyć dziennikarzowi „Gazety Wyborczej”, Nike to w gruncie rzeczy impreza towarzyska, na której spotykają się osoby ze środowiska polityki, biznesu i literatury. Wydarzenie pokrewne koncertom charytatywnym, skoro służy szczytnemu celowi – promocji czytelnictwa. A przecież ta pozbawiona jakoby istotniejszych aspiracji instytucja na przełomie wieków w znaczący sposób wpływała na

²⁷ Zob. T.Z. Zapert, *Jerzy Pilch z Nike*, „Życie” 15 października 2001; K. Masłoń, *Strzały na oślep*, „Plus-Minus” 2001, nr 42, dod. do „Rzeczpospolitej” 20–21 października 2001 (nr 246).

²⁸ *Stronniczy przegląd prasy* [rubryka], „Magazyn z Książkami” 2001, nr 10, dod. do „Gazety Wyborczej” 8 listopada 2001 (nr 261). Zob. także wypowiedzi reprezentantów literackiego establishmentu zebrane pod wspólnym nagłówkiem: *Po NIKE. Czy Jerzy Pilch słusznie dostał nagrodę NIKE?* Tamże.

hierarchię literacką, nierzadko decydując o medialnym i rynkowym powodzeniu książki. Właściwą stawką nie była tu oczywiście szeroko pojęta literatura, sprawy czytelnictwa czy możliwość kształtowania pożądaných wzorów uczestniczenia w kulturze. Książki były wyłącznie użytecznym rekwizytem w ramach spektaklu władzy potwierdzającego istniejące dystynkcje, w tym – przysługujący wyodrębnionej grupie przywilej rozstrzygania o tym, co jest społecznie i kulturowo doniosłe, a co nie. Krytyczne opinie na łamach „Życia” czy „Rzeczpospolitej” były więc głosem środowisk, które uważały, że z powodów towarzyskich, ideowych oraz politycznych wykluczono je z grupy decydentów. Powodowało to zresztą, że perswazyjna skuteczność takich wystąpień była dość ograniczona. Łatwo bowiem było wysunąć zarzut, że w tym wypadku krytyka została podyktowana resentymentem, że wyrosła z bardzo stronniczo zinterpretowanych przesłanek²⁹.

Dla społecznego funkcjonowania twórczości Jerzego Pilcha ważniejsze okazało się co innego. Dzięki felietonom drukowanym na łamach „Polityki” oraz projektom podejmowanym w tygodniku przez pisarza wspólnie z amatorami autor *Pod Mocnym Aniołem* przez kilka najbliższych sezonów był stale obecny w przestrzeni masowej komunikacji³⁰. Wakacje 2001 roku czytelnicy „Polityki” mogli sobie umilić udziałem w szeroko reklamowanej akcji „Napisz powieść z Pilchem”³¹ lub przynajmniej jej śledzeniem. Boże Narodzenie 2003 roku

²⁹ Z perspektywy można jednak zauważyć, że uwagi poczynione przy okazji przyznania Nike Jerzemu Pilchowi odegrały pewną rolę w integracji środowisk literackich identyfikujących się z polityczną prawicą. Odpowiedzią na Nike okazała się konkurencyjna Nagroda Literacka im. Józefa Mackiewicza, której pierwsza edycja odbyła się w 2003 roku. W następnych latach system nagród literackich w Polsce stał się jeszcze bardziej spluralizowany.

³⁰ W związku z tym Pilch nie omieszkiał rozszerzyć listy swoich... nałogów. „Pisarz łaknie publicznego istnienia. (...) Mam nawyk, a może nawet nałóg publicznego istnienia” – mówił półzartobliwie w wywiadzie udzielonym swojej macierzystej wówczas redakcji. Zob. J. Wróblewski, *Duszą, mózgiem, ręką. Rozmowa z J. Pilchem, tegorocznym laureatem nagrody NIKE*, „Polityka” 2001, nr 42.

³¹ Projekt i regulamin oraz pierwszy odcinek – napisany przez samego Pilcha – tej „interaktywnej powieści” zamieszczono w „Polityce” 2001, nr 26 (z 30 czerwca). Zabawa trwała do końca września.

pisarz uczcił innym pomysłem, ogłaszając „ogólnonarodowy konkurs na opowiadanie” („Polityka” 2003, nr 51), który upamiętniła antologia *Pisz do Pilcha! Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy* (2005).

Występując z powodzeniem jako celebryta i showman, Pilch ugruntowywał swoją pozycję w przestrzeni komunikacji masowej, gdzie sądy i opinie krytyki literackiej nie odgrywały większej roli. Tym bardziej że pisarz sam umiejętnie podtrzymywał kontakt ze swoją publicznością. Z jednej strony wszystkie zabawowo-rozrywkowe przedsięwzięcia skrupulatnie oddzielał od „właściwej” twórczości, z drugiej wszelako, występując jako gwiazdor, coraz bardziej oddalał się od środowiska literackiego, które wcale nie było skłonne pogodzić się z tą swoistą emancypacją cenionego wcześniej pisarza. Kiedy z początkiem 2004 roku w księgarniach pojawiła się pierwsza całkowicie „warszawska” powieść autora *Spisu cudzołóżnic*, zatytułowana *Miasto utrapienia* – a jednocześnie pierwszy utwór napisany i opublikowany przez Świat Książki w ramach nowego kontraktu Jerzego Pilcha z koncernem wydawniczym Bertelsmanna – Przemysław Czapliński nie odmówił sobie tych sarkastycznych uwag:

Miałem koszmarny sen. Śniło mi się, że Jerzy Pilch wydał nową książkę. Wydawca, zanim książka się ukazała, opublikował jej fragmenty we wszystkich znaczących gazetach, a kilka gazet – tylko w tym celu – powołał do życia. Z koszmarnu mojego Jerzy Pilch – człowiek wielkiej wrażliwości, pisarz zgłodniały kontaktu z czytelnikami, delikatny i subtelny polemista zawsze zainteresowany krytycznymi uwagami o swoich książkach – wyłaniał się jako pisarz gniewny, okrutny i medialnie wszechwładny. Taki, któremu tylko człowiek pozbawiony instynktu samozachowawczego odważyłby się powiedzieć choćby kilka krytycznych słów.

Kiedy koszmarny sen pogłębiał, nagle sen przyniósł pocieszenie. Sytuacja jest przecież dobra, choć nie beznadziejna – powieść będzie bestsellerem niezależnie do zawartości. Pochwały nie zwiększą i tak już zagwarantowanego sukcesu, a krytyka nie zaszkodzi poczytności. Można więc pogadać³².

³² P. Czapliński, *Tak czy owak Pilch*, „Gazeta Wyborcza” 19 stycznia 2004 (nr 15).

Nie chodziło o to, że Pilch postępował w sposób niegodny „poważnego twórcy”. Czaplińskiego rozdrażniła i jednocześnie rozśmieszyła kreacja felietonisty, który sztorcuje oponentów z miną medialnego bóstwa. Chodziło jednak o coś jeszcze, mianowicie o nierównorzędność relacji między pisarzem-gwiazdorem a recenzentem, o to, że krytyczne opiniodawstwo nie ma żadnego wpływu na społeczne funkcjonowanie autorów o statusie Jerzego Pilcha. Paradoksalnie – konstatował z ironią Czapliński – w takiej sytuacji można sobie pozwolić na szczerość. Skoro bowiem sąd krytyka nie wpływa na los książki, to w takim razie „można pogadać”, nie przejmując się żadnymi pozaliterackimi uwarunkowaniami debaty...

Pierwsze reakcje na *Miasto utrapienia* okazały się na tyle chłodne, że pisarzowi pospieszył z pomocą Witold Bereś oczywiście na łamach nieocenionej „Gazety Wyborczej”: oto Jerzy Pilch opublikował najlepszą książkę w swoim dotychczasowym dorobku, natomiast recenzenci „podliczają autora za to, jak funkcjonuje w mediach”³³. Zdaniem Dariusza Nowackiego problem wziął się stąd, że krytycy trwają przy dawnym modelu kultury, w ramach którego dysponowali dużo większymi uprawnieniami. Nie chodzi jednak o pospolitą zazdrość grupy, która utraciła swoje przywileje. Niechęć recenzentów miała przyczynę w ich frustracji biorącej się z poczucia własnej bezsilności³⁴. Niespełna trzy i pół roku od swojego wystąpienia w sprawie sposobu lektury *Pod Mocnym Aniołem* Nowacki nie był już skłonny do obrony wysokoartystycznego etosu. Tym razem takie postępowanie zdawało się mu anachroniczne i całkowicie nieskuteczne.

Sam pisarz nie przyglądał się beczynnemu dyskusji. Komentując prace nadsyłane na ogłoszony przez siebie konkurs, pozwolił sobie przy tej okazji na filipikę wymierzoną w niechętnych mu zoilów:

Partia krytyków, co dzisiaj rwie się do władzy w literaturze, ma wszelkie atrybuty Samoobrony: są oni mianowicie gruntownie niewykształceni,

³³ Zob. W. Bereś, *W obronie Pilcha*, „Gazeta Wyborcza” 16 lutego 2004 (nr 39).

³⁴ D. Nowacki, *Jerzy Pilch – pisarz nowoczesny*, „Gazeta Wyborcza” 16 lutego 2004 (nr 39).

ordynarni w argumentach, niechlujni w rozumowaniu, chamscy w natarciu, aroganccy i wzgardliwi w stosunku do twórczości, a przestępcze fałszowanie danych to jest dla tych kmiotów chleb powszedni. Nie literatura jest przedmiotem ich podstawowej lektury, tylko pisma brukowe. Z chłopską pazernością potrafią też całymi akapitami rozwódzić się o kasie³⁵.

Kilka miesięcy później w wywiadzie udzielonym – co nie bez znaczenia – niskonakładowemu czasopismu literackiemu Pilch powrócił do kwestii w poważniejszym tonie, nie siląc się na felietonową szarżę:

nie da się obronić głosu Czaplińskiego, Nowackiego... Nowacki, najinteligentniejszy z nich [krytyków – dop. K.U.] chyba, najlepiej piszący, zdaje się rozumieć, że głos jego nie ma znaczenia, po prostu. No, bo jakie na przykład znaczenie dla mnie mają wrogie recenzje? Na co wpłynęły? Na sprzedaż wpłynęły? Na opinię? No, na nic nie wpłynęły. (...) Ja boleję nad tym, że nie ma tego poważnego głosu krytyki literackiej, że ona jest wycofana gdzieś na uniwersytety, do pism literackich, których jest tak wiele, a znaczenie mają bardzo małe, bo w słaby sposób funkcjonują³⁶.

Rozżalenie pisarza i jego kąśliwe uwagi o stanie krytyki wynikały stąd, że on sam postrzegał *Miasto utrapienia* jako istotną pozycję w swoim dorobku. Manifestacje niechęci były więc dla niego tym większym rozczarowaniem. Istotnie, uprzedzenia wobec autora, który znakomicie radził sobie w przestrzeni komunikacji masowej, skutkowały dość jednostronnym spojrzeniem na jego nową książkę – z tego powodu pretensje Pilcha można uznać za zrozumiałe. Jak się jednak okazało, pisarz nie docenił swoich adwersarzy i nieco pośpieszył się z tezą o kompletnym braku społecznego rezonansu współczesnej krytyki. Kiedy w 2006 roku ukazała się jego kolejna książka, zbiór opowiadań *Moje pierwsze samobójstwo*, pisarza trzeba było wziąć w obronę nawet na łamach „Playboya”:

³⁵ J. Pilch, *Pilcharmonia*, w: *Pisz do Pilcha! Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy*, Warszawa 2005, s. 20–21 (pierw. pt. *Komunikat komisarza konkursu*, „Polityka” 2004, nr 15).

³⁶ *Ja nie chcę truć krytyków. Z J. Pilchem rozmawia B. Klicka*, „Studium” 2004, nr 4–5, s. 113–114.

Modnie jest dziś narzekać na Pilcha. Wypada kręcić nosem. A nawet z lekką wzdargą wydymać wargi przy wypowiedzaniu tego nazwiska (...). Bo się powtarza, pisze w kółko to samo, nie potrafi konstruować fabuł, a niejeden fragment jego książek wygląda tak, jakby powstał przez prosty komputerowy zabieg: wytnij/wklej. Tak wypada mówić, chcąc publicznie zademonstrować literackie wyrobienie i wysmakowaną artystyczną wrażliwość. Ale wieczorem, po cichu, gdy nikt nie widzi, kto wie, może nawet pod kołdrą z latarką, należy Pilcha czytać i czerpać z tej lektury przyjemność. Wyrobienie literackie i towarzyskie opinie powinny bowiem skapitułować przed przyjemnością³⁷.

Niechęć recenzentów nie wpłynęła zapewne ani na sympatie większości czytelników, ani na los nowych książek Jerzego Pilcha na rynku. Notka Leszka Bugajskiego pokazuje jednak, że udało się – przynajmniej wśród bywalców warszawskiego salonu literackiego – wykreować swego rodzaju snobizm z odwróconym znakiem wartości. Okazało się, że ten, kto chciał „publicznie zademonstrować literackie wyrobienie i wysmakowaną artystyczną wrażliwość”, nie mógł już przyznać, że książki Pilcha należą do jego ulubionych lektur, musiał za to głosić, że są nudne, wtórne, nieskładne pod względem kompozycyjnym... Nic dziwnego, że w takiej sytuacji o Pilcha upomniał się lifestylowy miesięcznik dla panów, który właśnie z zasady przyjemności uczynił swoją linię programową.

Miasto utrapienia to, istotnie, jedno z najambitniejszych i najbardziej udanych literackich przedsięwzięć Jerzego Pilcha. Niestety, zatarg krytyki z pisarzem poskutkował dość ułomną recepcją³⁸. Warto też zwrócić uwagę, że niechęć do autora *Pod Mocnym Aniołem* zmiała poważniejsze następstwa. Pociągnęła za sobą odrzucenie projektu

³⁷ Nota recenzyjna bez tytułu ogłoszona na łamach „Playboya” 2006, nr 11, s. 18. Jej autorem był zapewne Leszek Bugajski, wieloletni współpracownik miesięcznika, odpowiedzialny za informacje o nowościach książkowych.

³⁸ Wśród publikacji poświęconych *Miastu utrapienia* na szczególną uwagę zasługuje – napisany zresztą z perspektywy raczej akademickiej niż krytycznej – szkic Marty Wyki *Konwicky i Pilch (albo centrum i pogranicza jako możliwość literacka)*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005. Autorka skonfrontowała ze sobą koncepcje wielkomiejskiej przestrzeni u obu twórców, formułując na tej podstawie tezy dotyczące zmiany pozycji pisarza w systemie kultury.

komunikacji literackiej opartego na regułach powtórzenia oraz przyjemności. Został on niefortunnie zidentyfikowany z obiegiem kultury masowej, w który Pilch włączył się po 2000 roku, zdradziwszy jakoby artystyczne ideały. Taki sposób rozumowania wymuszał powrót do logiki wyrosłej na przeciwstawieniu literatury wysokoartystycznej oraz popularnej. Przy czym tożsamość tej pierwszej – na zasadzie czysto reaktywnej – opierałaby się na zakazie przyjemności i powtarzania. Wszystko to pozwalało sformułować pod adresem pisarza całą listę zarzutów (np. o wtórność, powierzchowność, efekciarstwo, „felietonowość”), ale jednocześnie spychało krytyków na anachroniczne pozycje. Właśnie z tego powodu Dariusz Nowacki zwracał uwagę na cokolwiek schizofreniczny charakter współczesnej świadomości literackiej:

nikt przy zdrowych zmysłach nie zaprzeczy, że hierarchia literacka oparta na kryterium rynkowego i medialnego sukcesu jest faktem, z drugiej zaś strony – nadal żywotny pozostaje wizerunek pisarza narodowego będący zgrupowaniem takich cech, jak: olimpijskość, autorytet, powaga, głębia czy zatroskanie³⁹.

Tymczasem właśnie twórczość Jerzego Pilcha stwarzała wszelkie dane po temu, aby kategorie powtórzenia i przyjemności odzyskać dla literackiej kultury artystycznej. Ta ostatnia nie byłaby już traktowana jako przeciwieństwo kultury popularnej, której współczesny twórca wprawdzie nie ignoruje, ale to nie znaczy, że się z nią identyfikuje. W 1999 roku, w jednym z pierwszych felietonów napisanych dla „Polityki” Jerzy Pilch w ten sposób komentował wystąpienie Ryszarda Legutki, który zwracał uwagę na zmianę postaw wśród przedstawicieli artystycznej elity:

Dociekliwie analizując zjawisko fałszywego gwiazdorstwa „Świetlickiego, Jarzyny i innych”, Ryszard Legutko nie bez uszczypliwości napomyka, iż twórcy ci „wciągnięci zostali, zresztą nie stawiając specjalnego oporu, w grupową celebrację”. A jakież to specjalny opór mieliby oni stawiać? Bojkot plugawych mediów ogłosić? Wypowiedzi recenzentów prostować?

³⁹ D. Nowacki, *Jerzy Pilch...*, dz. cyt.

A może opublikować, najlepiej na łamach „Życia”, gorzki i przejmujący sprzeciw wobec własnego rozgłosu?

Niewątpliwie mechaniczna adoracja niektórych miernych i rzekomo kultowych twórców jest objawem tandetności życia kulturalnego. Ale głoszona przez Legutkę teza, iż rozgłos jest znakiem marności, wzmacnia karykaturalność tego życia. [U, 27–28]

Wśród recenzentów książek Jerzego Pilcha powtórzenie zrazu było zarzutem dotyczącym zbyt daleko idącej zależności od innych pisarzy albo nadużywania tych samych chwytów, figur i tropów⁴⁰. Trudno było jednak nie zauważyć, że powtórzenie u Pilcha samo należy do rzędu tych ostatnich, a nawet bywa niekiedy figurą bezpośrednio stematyzowaną w utworze. Tak właśnie się stało w *Pod Mocnym Aniołem*, gdzie w rozdziale *Wypiski* – będącym kolekcją ekscerptów z dzieł związanych w większości z motywem alkoholowym – znajdziemy między innymi cytaty z Kierkegaarda: „Prawdziwym mężczyzną jest ten, kto pragnie powtórzenia” (PMA, 100).

Komentując utwór Pilcha, Maciej Leciński figurę powtórzenia łączył z retoryką wzniosłości⁴¹. Wszelako dla zajmującej nas kwestii przełomowej mógł się okazać koncept Przemysław Czaplińskiego. Omawiając wcześniejszą powieść Pilcha *Tysiąc spokojnych miast*, krytyk zauważył, że u pisarza wszystko „to, co zdarza się po raz pierwszy, będzie się powtarzać zawsze i samo też jest powtórzeniem”⁴².

⁴⁰ Dla ilustracji można przytoczyć fragment z bardzo nieprzychylniej komentowanego utworowi (chodzi o *Monolog z lisiej jamy*) recenzji Dariusza Nowackiego: „Ulubionym (...) chwytem (...) Pilcha stało się powtórzenie – anaforyczne lub enumeracyjne. Mamy zatem duże odcinki narracji, gdzie mnoży się ponad przyzwoitość wybraną frazę, jakiś upatrzonego związek wyrazowy lub rozciąga się do znudzenia szereg przydawkowy”; D. Nowacki, *Zawód: czytelnik*, dz. cyt., s. 150 (pierw. *Obsługa*, „FA-art” 1996, nr 2).

⁴¹ Zob. M. Leciński, *Alkoholizm jest wzniosły?*, dz. cyt., s. 313.

⁴² P. Czapliński, *Jerzego Pilcha groteska nostalgiczna*, w: tegoż, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 231–232 (pierw. „Gazeta Książki” 1998, nr 1, dod. do „Gazety Wyborczej” 1998, nr 16). Por. uwagi poświęcone *Tysięcy spokojnych miast* w innej pracy Czaplińskiego (*Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 129–135), będące w dużej mierze streszczeniem (powtórzeniem) wcześniejszego szkicu. Krytyk pisał między innymi: „I wszystkie Rzeczy Pierwsze będą występować z (...) komentarzem mówiącym, że pierwsze powróci, samo będąc nawrotem” (tamże, s. 131).

Kilka lat później ta właśnie reguła zaznaczyła się w tytule jednej z kolejnych książek pisarza – *Moje pierwsze samobójstwo*.

Jak wiadomo, już u Sørensa Kierkegaarda powtórzenie zyskało paradoksalny charakter. Po pierwsze, nie oznaczało czegoś identycznego czy też tożsamego z tym, co powtarzane. „To samo”, które w powtórzeniu „powraca”, okazuje się przesunięte czy też przemieszczone względem siebie. Powtórzenie zatem nie przeciwstawia się różnicy, ale jest mechanizmem różnicującym identyczność tego samego – którą to myśl rozwinęła z powodzeniem francuska filozofia końca XX wieku. Po drugie, „eksperyment” bohatera Kierkegaarda zakończył się fiaskiem: „jedyne, co się powtórzyło, to niemożliwość powtórzenia”, „odkryłem bowiem, że powtórzenie jest niemożliwe, a przekonałem się o tym, powtarzając je wiele razy”⁴³. U Kierkegaarda bowiem powtórzenie oznaczało „spotęgowanie świadomości”⁴⁴, refleksję, samowiedzę. Tak jak Hegłowska „istota” powtórzenie jest więc „ruchem stawania się i przechodzenia”⁴⁵. Tyle że tutaj ruch ten nie polegał na powracaniu (do siebie), lecz na czymś zupełnie innym – na powieleniu, zdublowaniu, pomnożeniu... niemożności.

W wypadku duńskiego myśliciela mechanizm powtórzenia prowadził w stronę powieściowej dialogiki, która określiła poetykę oraz ideologię nie tylko pisarstwa Fiodora Dostojewskiego, ale także całej nowoczesnej literatury. Twórczość Jerzego Pilcha nakazywałaby jednak dostrzec inną możliwość. Logika powtórzenia z powodzeniem mogłaby posłużyć do analizy pastiszu rozumianego nie jako zasada strukturalna czy też gatunek, lecz jako kluczowy *modus operandi* literatury postmodernistycznej. Warto bowiem zwrócić uwagę, że właśnie dzięki powtórzeniu kategoria nowości okazuje się niezbywalna. Jak chciał Kierkegaard, „właśnie dlatego, że było – powtórzenie staje się nowością”⁴⁶.

⁴³ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 66, 67.

⁴⁴ Tamże, s. 137.

⁴⁵ G.W.F. Hegel, *Nauka logiki*, przeł. i oprac. A. Landman, Warszawa 1968, t. 2, s. 19.

⁴⁶ S. Kierkegaard, *Powtórzenie...*, dz. cyt., s. 38.

Wszystko to stwarzało okazję do wyrwania się z zakłętego kręgu Baudrillardowskiej melancholii, dawało możliwość, by „gospodarowanie resztkami” zastąpić radością generowania nowych narracji. Wszelako szansa rozwinięcia takiego projektu przepadła, ponieważ pisarz począł funkcjonować w obiegu komunikacji masowej, a związane z tym uprzedzenia krytyki okazały się nie do pokonania. Skutkiem tych animozji Jerzy Pilch pozostał wyłącznie literacką gwiazdą, choć mógł się okazać rewelatorem...

Summary

The article talks about a literary career of Jerzy Pilch (b. 1952) who achieved its peak after publishing his novel *Pod Mocnym Aniołem* (2000). The first-person narrator – resembling the author of the book – introduces himself as a textual alter ego of the writer, creating an illusion of the autobiographical testimony but also providing autocriticism towards his own earlier literary output. Within the frames of the game played with the public, initiated by means of high-circulation press, the writer willingly assumed the role of his own alter ego (an alcoholic rescued by love), but he also warned of naive identification of literature with life. Despite this ambiguity, he eventually turned out to be a victim of his own image and became unpopular among professional critics who were discouraged by the attitude of the writer turning into the media celebrity. Pilch's ironic attempt to follow – and simultaneously go beyond – the rules of mass communication ended with a failure. It resulted in forcing reluctant critics to remain faithful to the traditional (for modernism) model of literary communication which takes for granted a conflict between the author and the public. Consequently, certain innovative aspects of Pilch's proposition essentially related with the idea of literature based on the principle of ironic repetition (pastiche) have never been recognized.